

# **La retorica religiosa nel cinema di consumo: Cecil B. DeMille e l'immagine hollywoodiana di Gesù**

di *Davide Zordan*

Over the course of his extraordinarily long-lived cinematographic career C.B. DeMille (1881-1959) gave a decisive contribution to establishing the relationships between the American cinematographic industry and the religious ideology, understood as storage tanks of values and pictures. A look at his nowadays rather neglected personality, allows us to throw new light on the always timely and challenging mixing of religion and consumer market movies, especially regarding the image of Jesus.

## *1. Premessa: cinema e religione nell'era dei 'blockbusters'*

Le ricerche intorno al cinema statunitense e ai suoi modi di produzione hanno fatto emergere in maniera sempre più chiara quanto i film realizzati dall'industria cinematografica americana possono essere considerati, spesso indipendentemente dalle loro intenzioni e dal loro valore artistico, come testi per una storia sociale e culturale. Questa consapevolezza, che si è imposta con il diffondersi degli studi universitari sulla cultura popolare, si fonda sul riconoscere l'efficacia del cinema come merce e la complessa articolazione di soggetti e dinamiche che operano affinché un film veda la luce: gli apparati finanziari, i sistemi produttivi, l'organizzazione del lavoro, il merchandising, la dimensione 'autorale', lo stile.

Com'è noto, i film che chiameremo sbrigativamente commerciali forniscono senza sosta regole di comportamento, maniere di parlare e di vestirsi, pose e stili, ma per quanto sia esteso, questo è un dato che non scava oltre la superficie delle cose. Gli effetti più penetranti del cinema di largo consumo procedono invece da una assunzione inerte delle forme che esso dà all'esperienza. Anche quando non convince, un film conduce generalmente ad accettare un sistema di riferimenti che costituiscono l'orizzonte nel quale si offre allo spettatore. Ed è in questo modo – non sempre trasparente all'analisi cinematografica – che esso veicola strutture ideologiche e di apprezzamento, emozioni e sentimenti. Più che un fatto di costume, si tratta perciò propriamente di una questione estetica, che interpella le modalità del comune sentire cinematografico.

Secondo Adorno e Horkheimer è la «costituzione oggettiva» del film, in quanto prodotto dell'industria culturale, a paralizzare l'immaginazione

e la spontaneità dello spettatore.<sup>1</sup> Non è tuttavia necessario imboccare questa rotta massimalista per riconoscere che il disequilibrio esistente tra l'esiguo numero dei centri di produzione e la diffusione globale delle pratiche di ricezione tende ad assorbire lo spettatore in uno spazio definito a priori. Del resto, non interessa qui denunciare ancora il rischio di una colonizzazione culturale, regolata dal cinema americano per via di assuefazione e consenso. La proposta cinematografica degli studi di Hollywood appare, di per sé, più articolata, problematica e originale di quanto non si voglia credere, anche per la crescente dialettica con il cinema cosiddetto indipendente. Più che proiettare un fascio unico di ideologia dominante, questi film ne esplorano le contraddizioni, fornendone una spettacolare cassa di risonanza. Non esiste un'influenza massicciamente univoca, ma piuttosto una complessa interazione tra cinema e società, nella quale però il ruolo decisivo è svolto da determinati sistemi di rappresentazioni, cioè insiemi di immagini e concetti, percepiti e subito assimilati, senza quasi che intervenga un rilievo critico o perfino un distanziamento emotivo.

Questa situazione, già da tempo oggetto di studio da parte di filosofi e sociologi, non è priva di qualche interesse per chi si occupa delle scienze religiose, quando si tenga conto della presenza massiccia di immaginari di tipo mitico-religioso nella cultura di massa che il cinema veicola e sul quale esso fa leva. L'interesse tocca più precisamente il teologo, nel caso di quei film che si confrontano con temi biblici o agiografici. Il caso non è affatto raro nell'attuale cinematografia di largo consumo, e si inserisce senza sorprese in quel vasto e variegato fenomeno di 'ritorno del religioso' che caratterizza l'epoca nostra.

Restringiamo ulteriormente il campo d'osservazione, e guardiamo ai più recenti film dedicati a Gesù. L'ampia distribuzione di cui ha goduto il film *Nativity* (*The Nativity Story*, diretto da Catherine Hardwicke, 2006), a un paio d'anni di distanza dal successo commerciale e dal *tourbillon* mediatico della *Passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, di Mel Gibson, 2004), sembra indicare un rinnovato interesse delle grandi case di produzione americane per la figura di Gesù,<sup>2</sup> la quale già in passato ispirò opere strettamente legate alle strategie produttive e comunicative del cinema di Hollywood. Allora come oggi, la circolazione di questi prodotti di consumo è accompagnata da una sottolineatura enfatica della serietà con cui si è voluto trattare temi e contenuti religiosi nonché dell'adesione convinta ai valori della fede da parte di coloro che ne sono all'origine.

<sup>1</sup> M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* (1947), trad. it., Torino 1966, pp. 136-137.

<sup>2</sup> *The Nativity Story* è prodotto dalla New Line Cinema, una delle *major* cinematografiche, sussidiaria della Time Warner Inc. di New York. *The Passion* ha alle spalle la Icon Productions, una compagnia formalmente indipendente, fondata dallo stesso Mel Gibson nel 1989. Il recente film della Hardwicke è stato distribuito, per limitarci alle sale italiane, in 550 copie, copertura assai ragguardevole e pari a quella che ebbe, sul territorio nazionale, il film di Gibson nella Pasqua 2004. Un dato per certi versi ancora più sorprendente, e significativo di una chiara tendenza di mercato, è la distribuzione nelle sale americane di un prodotto tipicamente televisivo, come la recente fiction italiana *L'inchiesta - Anno Domini XXXIII* (di Giulio Base, 2007), voluta dalla 20th Century Fox.

Ma è legittimo avvicinare i due titoli appena citati e vedervi la rinascita, se non di un genere, di una strategia di mercato? Certo a un primo sguardo i due prodotti sembrano porsi agli estremi opposti: il sanguinolento film di Gibson tratta dei giorni cupi della Passione e pone l'accento in modo univoco sulle sofferenze inaudite che il Cristo ebbe a patire per acquistare la salvezza degli uomini. Lo scialbo film della Hardwicke, invece, isola le vicende narrate dei vangeli dell'infanzia e cerca di trasmettere quel clima di gioia intensa e unanime che la nascita di Gesù da sempre evoca nella tradizione cristiana. È noto però che gli estremi hanno talvolta singolari punti di contatto, e il caso corrente non sembra fare eccezione, se è vero che la Hardwicke gira buona parte delle riprese sullo sfondo dei Sassi di Matera, come già aveva fatto Gibson, e riconosce all'attore-regista australiano alcuni tributi impliciti, per esempio attraverso un uso analogo della musica di commento e il ricorso all'aramaico.

Ma ciò che soprattutto accomuna i due film è la medesima concezione di un cinema emotivamente coinvolgente, sostenuto da una 'bella' immagine, un ritmo senza flessioni e un sonoro extradiegetico insinuante. Un cinema, insomma, che calibra con consumato mestiere le componenti spettacolari più immediatamente riconoscibili, confezionando un intrattenimento gratificante che tende a sottrarre allo spettatore l'autonomia delle sensazioni. Poco importa, rispetto all'assunzione di tale prospettiva, che si offra un'immagine di Gesù ancora in fasce o già quasi pronto ad essere pietosamente avvolto nel sudario. Poco importa anche l'insistenza sul registro della tenerezza o, all'opposto, della violenza. Bisognerebbe casomai osservare che, puntando selettivamente l'obiettivo sui misteri della nascita e della passione, quello che resta fuori campo è semplicemente la vita di Gesù, la sua esperienza tra gli uomini, trasmessa in 'parole e opere'.

Ma non ci interessa qui approfondire questo aspetto né analizzare criticamente i film citati. Il problema che essi pongono chiama in causa, prima del linguaggio e dell'estetica cinematografica, i rapporti ideologici e istituzionalizzati della 'macchina' cinema, organizzata e strutturata come industria. In altri termini: si può discutere più o meno a lungo del loro valore di 'opere', ma resta incontestabile e assodato il loro porsi come prodotti di consumo. Senza accentuare indebitamente il contrasto tra i due aspetti,<sup>3</sup> rileviamo però l'inefficacia di una lettura filmica che non tenga conto di un modo di fruizione determinato anche dalle prassi produttive e dagli aspetti merceologici.

---

<sup>3</sup> È opportuno, al contrario, che la teoria e l'analisi filmica tengano maggiormente in conto le dinamiche complesse del sistema cinema e dei modi di produzione. E viceversa: «Fra le diverse anime del cinema c'è scarsa dialettica. Capita così che ciascuno coltivi la sua 'parte' rivendicando una totalità che sta altrove, nell'intrinseca complessità della 'macchina' cinema. Veri e propri differenziali semantici separano – continuano, nonostante i progressi, a separare – l'estetica dalla tecnica, la tecnica dall'economia, l'economia dall'estetica, con il risultato che ciascun comparto parla il linguaggio dal punto di vista che ha adottato»; R. ELLERO, *Dove va il cinema. Critica e mercato nell'era dei multiplex*, Roma 2000, p. 11.

Appare chiaro, ad esempio, che la distribuzione globale e capillare di cui hanno goduto *La Passione* e *Nativity*, in corrispondenza delle maggiori feste cristiane, crea una nuova tipologia di *entertainment* para-liturgico, peraltro accompagnata da una qualche forma di riconoscimento implicito da parte di organi ecclesiastici cattolici. È noto che *La Passione* fu proiettato in forma privata in Vaticano l'8 dicembre 2003, festa dell'Immacolata Concezione, alcuni mesi prima dell'uscita ufficiale del film. Una nota dell'agenzia cattolica Zenith.org menzionava «diversi alti uffici del Vaticano» presenti alla proiezione, e uniti in un generico apprezzamento. In seguito al montare delle polemiche – spesso anche artificiosamente sostenute per fini promozionali –, il Vaticano fu poi costretto a smentire ufficialmente che il Papa avesse mai fatto apprezzamenti pubblici sul film. Quanto a *Nativity*, esso ha avuto in Vaticano la sua prima mondiale, il 26 novembre 2006, nella Solennità di Cristo Re. Un 'lancio' di grande prestigio per una pellicola che si ispira a una sobrietà di fondo e a un certo realismo dei tratti, e che per questo ha senza dubbio trovato riscontri favorevoli nella curia romana e negli ambienti ecclesiastici – magari proprio in coloro che erano apparsi infastiditi dagli eccessi di Gibson. È evidente però che l'apprezzamento del film (sul quale si potrebbe discutere, ma, ripetiamo, non è questo il punto) e la sua buona accoglienza non tengono in conto alcuno il suo smaccato profilo di 'film natalizio', che assume in maniera programmatica la duplice valenza del Natale come evento religioso e come *kermesse* planetaria dei consumi, facendoli collimare perfettamente.

Del resto, anche l'istintiva e decisa resistenza che la Chiesa oppose in origine al diffondersi del 'cinematografo', era motivata da una diffidenza nei confronti dell'immagine, considerata naturalmente ambigua e ingannevole, e non da ostilità nei confronti dei processi economici e di mercato che il nuovo mezzo portava con sé. Con questi processi, anzi, il mondo cattolico seppe misurarsi senza paura, entrando in modo attivo e capillare nelle dinamiche distributive, a partire già dagli anni Trenta del secolo scorso. Ma l'interesse che si riscontra oggi negli ambienti ecclesiastici attorno a certi film di cassetta non sembra avere molto in comune con la vivace stagione dei cineforum e delle sale parrocchiali. Sembra anzi procedere da un atteggiamento opposto e singolarmente remissivo sotto il profilo culturale.

Tra coloro che, al contrario, non hanno gradito né *La Passione* né *Nativity*, criticandone la povertà estetica non meno di quella spirituale, vi è una tendenza a giustificare questo *revival* religioso del cinema di consumo adducendo l'influenza crescente dei movimenti cristiani fondamentalisti negli Stati Uniti. Il dato merita certo di essere approfondito, ma l'impressione è comunque che questo tipo di progetti sia perfettamente omogeneo al sistema cinema e miri a un bacino di pubblico ben più ampio e trasversale, facendo leva da un lato, come detto, sui meccanismi più consolidati della fruizione cinematografica di massa, e dall'altro sul potenziale ineshausto dell'immaginario religioso tradizionale.

Forse tutta la problematica e gli attuali intrecci tra il cinema di consumo e la prassi religiosa possono essere meglio valutati dopo aver gettato uno sguardo a ritroso, verso quel cinema 'classico' hollywoodiano che costituisce, non a caso, un momento privilegiato per qualsiasi approccio alle forme e alle problematiche cinematografiche in generale. È su questa ipotesi che si concentra il presente saggio, individuando in Cecil B. DeMille (1881-1959) la figura paradigmatica di un sistema di rappresentazione che ha consapevolmente elaborato un'ampia e ordinata modalità di rapporti tra l'industria cinematografica e l'ideologia religiosa.

## 2. *DeMille e la messa in scena del desiderio negato*

Il cinema americano classico identifica un periodo cronologicamente limitato dalla formazione e declino dello *studio system*, vale a dire all'incirca dalla metà degli anni Dieci alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. È il tempo in cui il sistema di organizzazione dell'industria cinematografica hollywoodiana, elaborato sul modello capitalistico americano, garantisce una produzione abbondante e regolare insieme all'affermarsi di generi e stili particolari, governati da regole rigide che determinano un tipo di rappresentazione della realtà i cui caratteri sono immediatamente riconoscibili. DeMille è tra i protagonisti più fervidi già all'alba di questa prolungata stagione, e lo rimane praticamente fino al termine, attraversando indenne i periodi di crisi, i ciclici annunci di 'morte' del cinema, le enormi e continue trasformazioni tecniche e del sistema produttivo.

La seconda metà degli anni Dieci è l'epoca che sancisce la netta supremazia del cinema americano nei confronti di quello europeo: i film stranieri vengono esclusi dalla programmazione e l'attrattiva di grandi progetti richiama numerosi cineasti dal vecchio continente. Gli studi di Hollywood raggiungono posizioni dominanti e determinano il mercato cinematografico internazionale, mentre si afferma la figura del produttore, che acquisisce un notevole potere decisionale, ridimensionando il ruolo del regista e facendo valere criteri di ordine prettamente finanziario. Coinvolto nella fondazione di una casa di produzione – la futura Paramount – fin dal 1913, DeMille aveva diretto il primo lungometraggio realizzato a Hollywood, *The Squaw Man*, nel 1914. Specializzandosi come regista di western e di drammi storici in costume, senza disdegnare i temi richiesti dalla propaganda bellica, si dimostra da subito tanto abile nella gestione della messinscena quanto nell'individuazione di argomenti e modelli narrativi dotati di attrattiva per il pubblico. Gli anni in cui DeMille si impone sono però quelli successivi alla fine del primo conflitto mondiale. Mentre altri registi insistono sul tema della guerra, egli batte nuove piste per saggiare le preferenze e le aspettative popolari. Nella società americana è allora in atto una ridefinizione dei valori tradizionali. Il cinema è un elemento importante in questo passaggio e DeMille si dimostra il più efficace nell'elaborare

le strategie adatte per trasformare i codici sociali. Egli si attira gli strali dei moralisti offrendo una serie di provocanti racconti sulle tentazioni extraconiugali (*Old Wives for New* e *Don't Change your Husband*, 1918; *Why Change your Wife?*, 1920) e confeziona la scena, divenuta celebre, in cui Gloria Swanson scende in un'enorme vasca da bagno regalando una fuggevole visione del seno nudo (*Male and Female*, 1919). In realtà, né il tema dell'infedeltà coniugale né l'elemento erotico erano una novità per il cinema. L'audacia di DeMille non stava nelle vicende illustrate ma nella capacità di trattare la materia in un modo nuovo, capace di soddisfare i desideri del pubblico lavorando soprattutto su piaceri sostitutivi e succedanei immaginari. Egli affrancò le vicende sentimentali dai salotti del melodramma vittoriano e le avvicinò allo stile di vita delle classi agiate del tempo, alle prese con l'elaborazione di una rinnovata codificazione dei comportamenti. Le sue commedie a tesi sugli intrighi amorosi ponevano in questione l'inviolabilità della famiglia e il dovere della donna di essere anzitutto una buona madre e una moglie devota. Ma proponevano un tale percorso senza strappi né forzature, con un sostanziale rispetto dei valori tradizionali senza i quali non avrebbero potuto raggiungere una così vasta platea. DeMille era un conservatore che seppe essere audace e provocante quanto bastava per incontrare le attese di un nuovo pubblico, e garantire un congruo successo finanziario ad ogni produzione. In questo apparente paradosso si intravede la specificità di un autore che, fino alla metà degli anni Venti, esercitò un'influenza enorme, copiato e invidiato da tutti, e che rese il cinema consapevole delle sue possibilità come veicolo di mentalità e serbatoio dell'immaginario sociale.

La straordinaria incisività dell'immagine in movimento, in grado di superare non solo le barriere linguistiche ma perfino l'analfabetismo, aveva fatto del cinematografo, fin dalle sue origini, un vettore potente di nuove dinamiche percettive. Ma le mutate condizioni sociali dei primi anni Venti, nel contesto di una fruizione alla portata di tutti, sia in termini di tempo che di denaro, assicuravano al cinema di giocare anche un ruolo pratico più immediato, nella riformulazione delle sensibilità e dei costumi. Il portamento, gli abiti, il trucco, l'illuminazione, le scenografie, l'arredamento assunsero sotto la direzione di DeMille un'importanza senza paragoni. Le messinscene lussuose, gli argomenti azzardati, l'eleganza dei toni restituivano agli spettatori della *middle class* americana l'immagine di quello che essi avrebbero voluto essere e li convinceva che potevano effettivamente esserlo. I suoi film divennero una scuola per imparare come si ordina un pranzo o si conduce una conversazione brillante, un *vademecum* di comportamento da applicare in determinate situazioni della vita sociale. Essi spiegavano alle donne sposate l'importanza di continuare ad apparire piacevoli ed eleganti e ai mariti assorbiti negli affari che non potevano permettersi di dare per scontata la fedeltà di consorti trascurate.

Secondo Walter Benjamin, le ragioni profonde del ruolo assunto dal cinema nelle mutazioni sociali sono da individuare nella 'labilità' e nella

'ripetività' garantite simultaneamente all'immagine dalla sua riproducibilità tecnica. Ma egli sottolinea che «il suo [del cinema] significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquefazione del valore tradizionale di eredità culturale».<sup>4</sup> La prospettiva drastica di una tale 'liquefazione' in realtà sembra essere stata accortamente contenuta e disciplinata proprio da uomini di cinema come DeMille, vincolati ai valori e alle aspirazioni che regolavano l'ordine sociale americano e sui quali si fondavano lo *studio system* e l'intera l'economia capitalista. In realtà, il sensazionalismo e l'audacia di DeMille sono soprattutto nella confezione. L'elegante ammiccare all'equivoco e ai desideri extraconiugali di rado si spinge fino alla consumazione dell'adulterio e quasi mai fino alla frattura del divorzio.<sup>5</sup> Esso resta a tutti gli effetti un ammiccamento, risolto di norma nella riconciliazione coniugale, e quando si ammette un rapporto illegittimo, il colpevole viene regolarmente sanzionato. L'ostentazione, la sensualità e l'erotismo sono dosati con cura, in modo che l'intento edificante della narrazione ne smorzi il potenziale eversivo. Abbiamo a che fare qui, come pensano Adorno e Horkheimer, con la regola aurea dell'industria culturale, che induce uno stato di frustrazione permanente per meglio controllare il consumatore? Questa interpretazione è ineccepibile ma forse parziale. Slavoj Žižek propone una lettura psicanalitica più sottile, quando definisce l'America come tardo impero della (ricerca della) felicità. La felicità, nella paradossale rappresentazione del filosofo sloveno, consta precisamente nell'incapacità del soggetto di fare i conti con le conseguenze del proprio desiderio. In questo modo:

«il prezzo della felicità è che il soggetto resta attaccato all'incoerenza del proprio desiderio. Nelle nostre vite quotidiane noi (fingiamo di) desiderare cose che in realtà non desideriamo, così che, alla fine, la cosa peggiore che può capitaci è di OTTENERE quello che 'ufficialmente' desideriamo. La felicità è pertanto intrinsecamente ipocrita: è la felicità di sognare cose che in realtà non vogliamo».<sup>6</sup>

DeMille mette in scena i sogni degli americani spiegando loro al tempo stesso che non ne desiderano davvero la realizzazione. Le sue commedie e i suoi drammi sentimentali, basati sulla tentazione, gratificano le aspettative ideologiche del pubblico proprio nel ribadire che alla tentazione si può e si deve resistere, che alle passioni non dovrebbe essere concesso di sconvolgere l'equilibrio morale. Tutta l'abilità di DeMille, come ha

<sup>4</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it., Torino 1974<sup>6</sup>, p. 23.

<sup>5</sup> Fa eccezione in questo senso *Old Wives for News*, in cui il divorzio non è visto come un vizio associato a un processo di deterioramento sociale, ma come uno strumento per uscire da vicende penosamente logore e affettivamente concluse. Il film suscitò nel 1918 un notevole scalpore, toccando un dilemma etico molto sentito. Va detto però che DeMille accettò di dirigerlo soprattutto per accontentare il produttore Jesse L. Lasky e che la vicenda non rispecchia né la sua sensibilità né i suoi comportamenti, dal momento che, come precisano i biografi, egli preferiva lasciare la moglie a casa e intrattenersi con le amanti.

<sup>6</sup> S. ŽIŽEK, *Il cuore perverso del cristianesimo*, trad. it., Roma 2006, p. 57.

scritto uno storico della cultura americana, è stata quella «di solleticare gli spettatori, rinforzando nello stesso tempo i loro standard convenzionali, permettendogli di avere la botte piena e la moglie ubriaca»<sup>7</sup> – il che, a ben vedere, è ancora una rappresentazione della felicità, almeno di un certo tipo di felicità. Da questo punto di vista, che chiama in causa il ruolo delle convenzioni etiche nel disciplinare la vita sociale, il passo successivo della carriera di DeMille appare del tutto coerente. Intendiamo parlare della direzione di film a carattere epico-religioso.

### 3. «*The King of Kings*»: tra emozioni religiose ed etica del successo

Lo stile che DeMille aveva reso così popolare venne ripreso da altri registi fino a diventare, a metà degli anni Venti, patrimonio comune della ricca produzione hollywoodiana. Inoltre i più celebri cineasti giunti dall'Europa, come von Stroheim e Lubitsch, si dimostrarono non solo autori più talentuosi di DeMille, ma anche propensi a osare ciò che i suoi innocenti *firt* non avrebbero mai osato, accordando al pubblico la possibilità di abbandonarsi, seppure per interposta persona, a quelle tentazioni da lui mille volte evocate e poi puntualmente frustrate. Altri iniziarono a raccontare con maggior brio e spregiudicatezza quello che fino ad allora solo lui sapeva suggerire, e la fama di DeMille, che era stata senza paragoni, cominciò a mostrare qualche increspatura. Passando a un nuovo genere, il regista americano seppe ancora garantire ai suoi film il successo che avevano sempre avuto. Egli si propose allo stesso tempo di lanciare un richiamo, di far emergere in modo più esplicito il tema morale già presente in filigrana nelle sue commedie più disinvolute. D'altronde DeMille non faceva mistero dei suoi sentimenti religiosi, improntati a un certo rigore tradizionalista (suo padre era un predicatore episcopaliano, sua madre un'ebrea sefardita), benché la sua vita privata e sentimentale fosse piuttosto tumultuosa, in ossequio a quelli che sarebbero diventati i canoni dello stile hollywoodiano.

È noto l'aneddoto secondo il quale, nel 1922, il regista dispose un sondaggio, attraverso un'inchiesta del quotidiano *Los Angeles Times*, per decidere quale dovesse essere il tema del suo nuovo film. L'episodio manifesta quanto fosse importante, per i produttori, saper interpretare le attese del pubblico per orientare i propri investimenti. L'inchiesta ottenne un riscontro entusiasta e determinò che in cima ai *desiderata* dei fan c'era un film a tema religioso. Per esaudire pienamente le attese suscitate, DeMille progettò di portare sullo schermo la vicenda biblica dell'Esodo, con un impegno produttivo enorme e un impianto spettacolare di grande richiamo. Nasce così il successo dei *Dieci comandamenti* (1923), film di

---

<sup>7</sup> R. SKLAR, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, trad. it., Milano 1982, p. 116.

cui lo stesso DeMille dirigerà un remake sonoro e a colori, ben più noto al pubblico odierno, nel 1956. Delle due versioni del film ci occuperemo in seguito, basti per ora segnalare che la pellicola del 1923 conteneva solo un prologo biblico, introduzione a un dramma di ambientazione moderna. In questo modo DeMille non si discostava realmente dal genere del melodramma edificante cui aveva dato tanto lustro. Anche i suoi film immediatamente successivi, realizzati tra il 1924 e il 1926, confermano un intento moraleggiante che si insinua tra storie ricche di sensualità e di ostentazione.<sup>8</sup>

È però con *Il Re dei Re* (1927) che DeMille compie il passo decisivo verso la definizione dei caratteri basilari dell'epica religiosa. *The King of the Kings* presenta la vita pubblica e la passione di Gesù seguendo una linea in parte già ben attestata dalla cinematografia precedente e accentuandone in modo sistematico la dimensione scenografica e spettacolare, secondo la consumata abilità del regista. Ecco di seguito una sinossi delle prime sequenze, sulle quali soprattutto si soffermerà il lavoro di analisi.

Sequenza 1: nella ricca dimora di Maria Maddalena è in corso un gran banchetto. Gli invitati oziano tra musicisti, servitù e animali esotici, nella cornice di sontuosi colonnati e tavole imbandite. La bella padrona di casa è corteggiata da uno stuolo di ricchi spasimanti ebrei, che devono però fare i conti con il suo fiero orgoglio non appena nominano Giuda. La donna infatti si fa scura in volto, poi afferra al collo uno degli ospiti per sapere il nome di colei che le ha sottratto l'amato. Tra l'ilarità generale, scopre però che Giuda l'ha lasciata per unirsi a una «banda di accattoni guidata da un falegname di Nazareth». Vagamente rassicurata, la donna accetta la scommessa che le viene proposta dai convitati: riconquistare Giuda sottraendolo all'influenza carismatica del carpentiere.

Sequenza 2: siamo all'esterno di una misera casupola, dov'è radunata una folla di infermi e mendicanti. Un cartello ci informa che Gesù è all'interno e che non c'è più posto per entrare a causa della ressa. Una bimba cieca si aggira tra la folla cercando Gesù. Un bambino esce dall'abituro. È Marco, futuro evangelista. Egli mostra raggianti la gamba guarita e getta via la sua gruccia, che finisce sulla testa di uno dei sacerdoti del Tempio riuniti in disparte. Questi si avvicina e ammonisce il bambino di stare in guardia dall'autore del miracolo. Marco si fa beffe di lui e il sacerdote solleva la gruccia come per colpirlo, ma interviene l'apostolo Pietro ad ammansirlo. Marco si accorge della bimba cieca che avanza tentoni e si offre di condurla da Gesù. La scena si sposta all'interno della casa, dove vediamo il gruppo dei discepoli e Maria che fila al telaio. Marco e la bambina le si avvicinano e chiedono di essere condotti da Gesù. Maria prende la bimba tra le braccia e la porta davanti a suo Figlio, il quale

---

<sup>8</sup> Si tratta di: *Triumph* (1924), *Feet of Clay* (1924), *The Golden Bed* (1925), *The Road to Yesterday* (1925) e *The Volga Boatman* (1926).

appare poco a poco sullo schermo e agli occhi della piccola che ritrova la vista, in un alone splendente di luce.

Sequenza 3: Maria Maddalena giunge nei pressi della casa a bordo di una biga trainata da zebre. Senza il minimo imbarazzo, si fa largo tra la folla cenciosa, tenuta a bada dai suoi schiavi-*bodyguards*, ed entra cercando il «falegname». Sulla porta incrocia lo sguardo imbarazzato di Giuda, poi si presenta al cospetto di Gesù, altera e beffarda. Non appena però lo guarda negli occhi la donna inizia a sentirsi a disagio, vorrebbe allontanarsi dall'uomo ma una sorta di magnetismo la attrae. Guarda ancora Gesù, si copre gli occhi, vacilla. Gesù la fissa dicendo: «Sii pura!» e Maddalena è assalita dai peccati capitali, che sotto forma di fantasmi la assediano per indurla ad allontanarsi da Gesù. Quando questi alza un braccio, però, i fantasmi si contorcono e spariscono. La donna si placa, sorride, si rende conto di essere poco vestita e si copre il corpo e il capo con il mantello che portava sulle spalle. Poi si inginocchia ai piedi di Cristo, che le mette una mano sul capo.

Sequenza 4: All'interno del sinedrio Caifa appare preoccupato per il successo della predicazione di Gesù, che minaccia i suoi affari. Alcuni uomini gli conducono una donna adultera. Egli dichiara dapprima, infastidito, che sia messa a morte per lapidazione, secondo la legge. Poi ha un'idea improvvisa e ordina, con evidente compiacimento, che la donna sia condotta da Gesù, in modo da metterlo in difficoltà.

Sequenza 5: Gesù si trova al Tempio quando gli viene sottoposto il tranello ordito da Caifa. La folla già pregusta la lapidazione. Gesù invita chi è senza peccato a porre in atto la condanna, poi si mette a scrivere sulla sabbia. Ognuno vi legge il proprio peccato (ladro, assassino, adultero) in caratteri ebraici e poi in inglese. Le pietre sembrano scottare tra le mani di coloro che erano pronti a scagliarle e che ora, uno alla volta, si allontanano. Allora anche Gesù perdona la peccatrice.

Le cinque sequenze tracciano in modo efficace un percorso di avvicinamento progressivo alla persona di Gesù, al suo ambiente e ai contrasti che esistono attorno a lui. All'inizio egli è assente dalla scena, anzi il film si apre su un mondo lontanissimo dal suo. Gesù viene solo evocato, come un certo falegname carismatico e capace di compiere prodigi. DeMille inizia a raccontare ricostruendo una scena che rientra perfettamente nelle sue corde. Con tratto fastosamente barocco egli introduce il pubblico in una rappresentazione che è anzitutto spettacolo, e lo coinvolgere puntando sull'opulenza della scenografia, sui costumi esotici, sulla bellezza conturbante e impetuosa di Maria Maddalena, il primo protagonista a entrare in scena. L'iniziale accostamento della donna a una tigre contribuisce a tratteggiarla, del tutto convenzionalmente, come feroce mangiatrice di uomini e renderà così più significativa la sua 'conversione'. Seguendo il modello proposto dal cinema italiano, e segnatamente da Maggi (*Il denaro di Giuda*, 1910) e Molinaro (*Maria di Magdala*, 1918), DeMille mette a fuoco inizialmente una figura secondaria della narrazione evangelica, opportunamente rein-

ventata, garantendosi così un approccio originale. L'originalità, nel caso specifico, consiste nell'allestimento di un quadro perfettamente omogeneo alle dinamiche melodrammatiche del cinema americano dell'epoca: Maria Maddalena sarà dunque la *femme fatale* oggetto del desiderio comune, che brama di conquistare l'unico uomo che si è sottratto alle sue grazie. Giuda rappresenta il maschio cupido e tumultuoso, che l'amore di una donna bellissima non basta a quietare. Ma la coppia canonica, abbozzata fin dalla scena d'apertura, è destinata ad aprirsi verso un terzo polo, il vero protagonista della vicenda, quel Gesù che attira a sé prima Giuda e poi Maria. DeMille abbozza qui lo schema del classico triangolo sentimentale, che per un verso rispetta le regole del genere, e per un altro appare del tutto sbilanciato verso uno dei suoi vertici, quello di Gesù. Le dinamiche del triangolo comportano che ciascuna delle persone implicate nutra dei sentimenti particolari di attrazione e/o ripulsa nei confronti delle altre due. Gesù si sottrae a tale dinamica e proprio in questo modo rende più acute le reazioni di Maria Maddalena e di Giuda. La prima, che si era avvicinata a lui per riconquistare il suo uomo, certa che il suo fascino femminile avrebbe avuto ragione del carisma profetico del maestro di Nazareth, verrà disarmata e vinta da questi a un piano superiore, puramente spirituale. Il secondo segue Gesù per brama di potere e quella stessa brama lo porterà a tradirlo. Il cambiamento di Maddalena e di Giuda quando incontrano Gesù non impedisce dunque che essi restino legati a una medesima traiettoria personale: la donna amante impara ad amare in un modo nuovo, l'uomo traditore (aveva abbandonato Maddalena) continua a tradire, su un altro piano e con gravità maggiore.

La seconda sequenza ci avvicina di più a Gesù, creando un contrasto flagrante tra la miseria del popolo che si accalca per vederlo e lo sfarzo del banchetto appena celebrato. La scena del piccolo Marco alle prese con il sacerdote, come il precedente diverbio tra Maria Maddalena e i suoi invitati, è uno stratagemma narrativo per divertire il pubblico e conquistarne l'attenzione. A un livello più nobile, gli spettatori sono coinvolti in una lenta ricerca di Gesù, seguendo il percorso dei due bambini. Il regista sembra così suggerire da un lato la non immediatezza della figura di Cristo per lo schermo cinematografico, e dall'altro il fatto che, come afferma un'antica tradizione spirituale, egli non si lascia trovare se non da chi è disposto a cercarlo. Un altro motivo tradizionale suggerito è quello secondo cui si giunge a Gesù attraverso Maria.

Seguiamo, nel dettaglio della sua elaborata costruzione, la scena della guarigione della bambina non vedente. Vediamo dapprima – attraverso quella che potrebbe essere una soggettiva di Gesù – Maria che depone la bimba davanti a suo Figlio. Segue un primo piano della piccola, con gli occhi chiusi. Viene poi un cartello con la preghiera della bambina: «Signore non ho mai visto i fiori né la luce! Guarisci i miei occhi!» e ancora il primo piano dell'orante. Poi un primo piano di Pietro e Giuda, fianco a fianco. Il primo è commosso, il secondo scuote la testa dubbioso. Dopo un nuovo

primo piano della bambina lo schermo resta nero, attraversato trasversalmente da un fascio di luce. Un cartello dice: «Sono venuto a portare la luce nel mondo, affinché chiunque crede in me non resti nelle tenebre!». Nuovo primo piano della bambina, mentre una specie di nebbia sembra aleggiare attorno al suo volto. Lo schermo torna poi a essere scuro, ma non totalmente nero, anzi come rischiarato da una nebbia lattiginosa. Nel successivo primo piano la piccola appare eccitata, e un cartello traduce la sua emozione: «Incomincio a vedere la luce!». Sullo schermo scuro appare quindi in lenta sovrimpressioni il volto di Gesù in primo piano, che si manifesta dunque allo spettatore attraverso la soggettiva della bimba nel momento esatto in cui ella acquista la vista. La piccola quindi si getta tra le braccia di Gesù. Segue ancora un primo piano di Giuda e Pietro; il primo afferma: «Gesù dovrebbe evitare i poveri e curare soltanto i ricchi: potremmo farlo subito re, con me al suo fianco come braccio destro!». Pietro guarda stupefatto il compagno. Stacco su Gesù, con la bambina in braccio, che cammina fino a uscire dall'inquadratura, segnalando la fine della sequenza.

Tutta la scena, costruita come una serie quasi ininterrotta di primi piani, induce a portare l'attenzione sui singoli protagonisti e sul loro coinvolgimento emotivo. L'apparizione di Gesù sullo schermo si configura come un miracolo. La macchina da presa lo mostra attraverso il primo sguardo della bimba che diventa capace di vedere, e percepisce di fronte a lei, dapprima debolmente poi con chiarezza sempre maggiore, la figura di Colui che l'ha guarita. La scena è particolarmente suggestiva in quanto rende gli spettatori testimoni del miracolo quasi in prima persona, operando tra l'altro una sottile *mise en abime*: è Gesù che compie il miracolo e (si) fa vedere (dal)la bambina; ma è il cinema che rinnova il miracolo, rendendo Cristo di nuovo visibile per noi. Il cinema ci apre gli occhi e ci fa vedere quello che era invisibile. Prima che lo schermo si illuminasse, eravamo come ciechi: è quanto esprime negli stessi anni, pur con modalità e scopi del tutto diversi, *Un chien andalou* (1929) di Buñuel. DeMille non ha evidentemente pretese filosofiche, gli interessa solo coinvolgere gli spettatori, e ci riesce facendo leva sulla loro stessa esperienza di fruitori cinematografici. La 'macchina dei sogni' offre a ciascuno di rivivere in qualche modo l'esperienza, l'emozione del miracolo, che coincidono nella costruzione filmica con l'adempimento della ricerca di Gesù. L'unico che non è coinvolto dall'accadere del miracolo, che resta 'cieco', è Giuda, scettico non tanto nei confronti dei poteri taumaturgici di Gesù, quanto dell'uso poco ambizioso che questi ne fa.

La sequenza dell'incontro tra Gesù e Maria Maddalena è centrata su un nuovo miracolo di Gesù, ma riporta in primo piano – ora che i personaggi sono stati presentati – le dinamiche tipiche del triangolo sentimentale. Giuda si era allontanato da Maria Maddalena per restare con Gesù e ora il posto che egli sognava al suo fianco gli viene insidiato proprio dalla donna respinta. Maria Maddalena è l'ammaliatrice conquistata, che rinun-

cia al gioco della seduzione sul quale aveva scommesso tutto e si pone devotamente all'ombra di Gesù. Non sfugge il fatto che la bella cortigiana, descritta come una donna indipendente, conscia del proprio potere seduttivo e lesta a trarne vantaggi, ha inizialmente il medesimo profilo di tante protagoniste delle commedie e dei drammi domestici nei quali DeMille aveva rispecchiato la prima emancipazione delle donne americane. Ma qui la profusione di sensualità e l'intraprendenza di Maria Maddalena sono subito rigettate, in favore di un atteggiamento subordinato di contemplazione estatica. Avvalendosi del tema religioso, le preoccupazioni morali di DeMille sembrano farsi più esplicite e conservatrici, riproponendo per la donna un ideale di sostegno passivo e disciplinato all'azione maschile. È evidente pure l'impossibilità, nel quadro proposto dal regista, di immaginare un rapporto equilibrato tra uomo e donna. Da tigre che era, questa diventa, per l'invito perentorio del maschio Gesù («sii pura!»), l'immagine stessa della subordinazione devota. La costruzione scenica nel rapporto tra i due è significativa di questa tensione tra i generi: l'uomo e la donna sono ripresi più volte in un piano americano che li comprende entrambi e li isola dall'ambiente circostante. Quando Maria Maddalena entra nella casa e si trova per la prima volta davanti a Gesù, questi è seduto e lei lo studia dall'alto, ancora piena della sua sfrontatezza. Comincia poi a vacillare incrociando il primo sguardo dell'uomo, e quando questi si alza ne è avvinta. Gesù, alto, massiccio e rilassato, la domina di una spanna. Un nuovo piano americano mostrerà Maria Maddalena, infine liberata dai vizi capitali, supina ai piedi di Cristo: la trasformazione è completa, e sembra suggerire il peso della religione come forma di controllo morale sulla violenza del confronto tra i generi. Secondo l'ottica patriarcale di DeMille, questo elemento non doveva essere trascurato nell'opera di ridefinizione dei tradizionali ruoli sessuali. Egli lo rammentava già nei suoi melodrammi sentimentali, per esempio in *Old Wives for News*, dove la sciatta Sophy Murdock, abbandonata dal ricco marito, legge la Bibbia in salotto e medita sulle parole: «... ed essi saranno una carne sola» (Gn 2,24).

Nella quarta e quinta sequenza viene sviluppato il tema fondamentale della resistenza a Gesù, già accennato nel bozzetto del sacerdote della seconda sequenza. Cristo, che è apparso dapprima come un uomo unico (l'alone di luce), il quale attira a sé bambini, uomini e donne e cambia la loro esistenza (le guarigioni e la scelta di seguirlo), si manifesta subito anche come pietra d'inciampo, come motivo di invidia e di rancore per il potere religioso costituito. Ma proprio quando è messo in difficoltà, egli sembra esprimere il fondo del suo messaggio e della sua testimonianza. È quanto accade nei confronti dell'adultera. Si tratta di una delle scene evangeliche predilette dal cinema delle origini. Griffith l'aveva scelta tra le pochissime da inserire nell'episodio biblico di *Intolerance* (1916); DeMille la utilizza quale episodio rivelatore. Si tratta in effetti di un quadro assai stimolante per il cinema muto: una scena di massa, con poco dialogo e forti reazioni emotive. Il regista escogita un artificio semplice ma efficace

nel rappresentare l'azione di Gesù che scrive sulla sabbia: ognuno legge nei segni tracciati il nome del proprio peccato. In questo modo certo si perde l'aspetto più misterioso e sfuggente dell'episodio, che tanto ha intrigato gli esegeti e che in definitiva resta fuori dalla nostra portata, ricordandoci che Gesù non è commisurabile alla nostra capacità di comprensione e nemmeno a quanto i Vangeli ci spiegano di lui. DeMille fa dell'atto di Cristo che scrive sul suolo un gesto che si limita a ribadire le sue parole: «Chi è senza peccato, scagli la prima pietra». In questo modo, infatti, egli dà visibilità al processo interiore di esame di coscienza, che quelle parole accendono nel cuore degli astanti.

Questo particolare è indicativo del trattamento che l'autore riserva alla figura di Gesù, e che traspare anche nei momenti più riusciti e sinceri del film. Il progetto di DeMille implica una sostanziale semplificazione di Cristo secondo un canone cinematografico preesistente. Coerentemente con il linguaggio che le grandi produzioni impongono al cinema, la vicenda è riscritta enfatizzando i valori e le scelte morali, che sono sempre molto definite e immediatamente comprensibili. Per favorire la partecipazione emotiva, si eliminano i toni sfumati e si propongono contrasti forti, di fronte ai quali lo spettatore prende subito posizione. La scelta è in qualche modo già fatta per lui, che deve solo lasciarsi portare dall'onda delle emozioni. Nulla resta nell'ombra, non c'è spazio per l'indecisione o i tentennamenti. La conversione di Maria Maddalena è rapida e completa, da 'donnaccia' a 'pia donna'. La brama di potere di Giuda non lascia spazio a nessun altro sentimento e sfiora più volte il patetico, come quando, tra la folla esultante, segue Gesù con una corona in mano, aspettando il momento propizio per proclamarlo re.

A questa estrema nettezza dei giudizi e degli atteggiamenti corrisponde un'intensificazione dei simboli. Gli effetti di luce sono continui e ridondanti. Durante l'ultima cena, per esempio, il calice si illumina e appare la colomba dello Spirito. La figura di Cristo irradia sempre luce, luce che degrada progressivamente fino al personaggio più oscuro. Alla morte di Gesù in croce nessun effetto è risparmiato: lampi nel cielo, terremoto, vento impetuoso. Vediamo Caifa terrorizzato in cima a un crepaccio, e l'albero sul quale Giuda si è impiccato che sprofonda negli abissi. Quando Maria Maddalena si reca al sepolcro, non lo trova solo aperto e vuoto, ma coperto di fiori, e con colombe a frotte sul ramo di un albero vicino. Nulla è lasciato all'immaginazione dello spettatore; siamo di fronte ad un cinema che, anche quando si confronta con temi complessi e delicati, sembra ignorare il profilo 'economico' della rappresentazione, il fatto che il non visto è spesso più importante del visibile.

Conseguentemente, anche i motivi teologici sono espressi in modo del tutto didascalico. Essi non mancano di sincerità, ma appaiono ingenui e grevi. Durante la salita al calvario, il figlio di Simone di Cirene spinge il padre a farsi avanti per aiutare Gesù, caduto sotto la sua croce. Simone si offre vincendo una certa titubanza, ma non riesce ad alzare la croce. Solo

quando Gesù lo guarda e gli offre un cenno di consenso, l'uomo trova le forze per sollevare, con Gesù, il fardello ligneo. L'idea di una cooperazione umana alla salvezza è suggerita nel pieno rispetto della teologia della grazia. Per un eccesso di scrupolo dottrinale, il Cireneo non si sostituisce a Gesù portando la croce, ma gli si affianca nello sforzo.

Dopo le prolungate scene apocalittiche che accompagnano la morte in croce di Gesù, il film mostra il gesto di preghiera di una delle donne convenute sul Golgota. Solo a quel punto i toni oscuri si attenuano e torna un fascio di luce a illuminare il crocefisso. La dinamica di preghiera-esaudimento è così diretta ed esplicita da apparire meccanica.

Notiamo ancora un dettaglio. Dopo che Giuda ha assistito alla flagellazione di Gesù e che, in preda al rimorso, ha cercato invano di restituire i denari del tradimento ai sacerdoti, lo vediamo raccogliere da terra una corda, con cui i soldati avevano legato Cristo. DeMille evoca qui un'immagine molto simile di *Pagine del libro di Satana* (1920) di Dreyer, in cui un legionario romano lasciava cadere a terra una corda per lo sgomento, di fronte al 'rivelarsi' di Cristo al Getsemani (Gv 18,6). La stessa corda era raccolta da un altro soldato, per legare le mani di Gesù al momento della cattura. Questa sorta di passaggio del testimone stava a sottolineare la persistenza del male, il suo avanzare inarrestabile e quasi indipendente da coloro che lo compiono: ciò che qualcuno inizia, un altro sempre lo porta a compimento. Dreyer introduceva in questo modo un elemento originale e di evidenza non immediata nel racconto della passione. DeMille riprende lo stesso dettaglio, ma, facendo raccogliere la corda a Giuda, suggerire qualcosa che si pone a un livello più immediato. Tutti sanno infatti che Giuda andrà a impiccarsi. Il fatto che egli utilizzi proprio la corda con cui Gesù era legato alla colonna non aggiunge nulla, non stimola una riflessione supplementare da parte dello spettatore, ma carica di enfasi la sua partecipazione emotiva, rafforzando il parallelismo tra la vittima e il traditore. L'elemento visivo della corda passata di mano non è essenziale alla narrazione e proprio per questo appare sintomatico del lavoro di regia. L'inessenziale viene enfaticamente caricato di un significato precipuo per l'adesione emotiva del pubblico. Si crea in questo modo un effetto di ridondanza che carica i parametri della narrazione, estremizzando la forza di suggestione della diegesi cinematografica.

Il confronto con Dreyer evidenzia quanto poco il didascalismo di DeMille sia da imputarsi all'ingenuità del cinema degli anni Venti. All'epoca, i progressi del linguaggio cinematografico consentivano già, a chi lo volesse e ne fosse in grado, di articolare il proprio discorso in maniera sufficientemente fine e allusiva. Non i limiti tecnico-linguistici, ma i canoni cinematografici imposti dal sistema di Hollywood conducono DeMille a una rappresentazione di Gesù sbilanciata verso gli elementi più eloquenti e spettacolari. Non l'incapacità di ispessire e complessificare la materia, ma la volontà di accentuarne i contrasti per stimolare le emozioni più forti. La controprova è data dal fatto che il medesimo atteggiamento si riscontra

nei registi americani che tornano a rappresentare Gesù direttamente o indirettamente negli anni Cinquanta e Sessanta, da Henry Koester a Nicholas Ray, da Richard Fleisher a George Stevens fino a William Wyler. Essi non potranno vantare la stessa ingenua freschezza di DeMille, ma continueranno a proporre un identico progetto comunicativo, ribadito a suon di technicolor e Cinemascope. Con Gibson e la Hardewicke siamo quasi mezzo secolo oltre la fine dello *studio system*, ma non sembra difficile rilevare anche nei loro film la persistenza di alcuni elementi del discorso cinematografico che DeMille aveva contribuito per primo a fissare in modo così accurato.

Se la strategia comunicativa seguita da DeMille appare chiara, resta ancora da vedere quali siano le fonti utilizzate per la definizione della figura di Cristo. La questione merita attenzione e offre alcune conferme. A un livello generale, emerge lo scrupolo del regista di fornire una versione conciliante, in grado di soddisfare i diversi gruppi religiosi, dai protestanti *liberal* ai cristiani fondamentalisti. Il profilo di Gesù, come gli atti e le parole che gli sono attribuiti, non si discostano dalle rappresentazioni più note e condivise, in modo da riuscire immediatamente riconoscibili senza sollevare questioni di dottrina. Il consulente cattolico del progetto, il gesuita Daniel Lord, riferì per esempio di essere riuscito a convincere il regista a omettere qualunque riferimento a testi specificatamente protestanti.<sup>9</sup> Non doveva essere difficile, d'altronde, convincere DeMille su questo terreno: se ai diversi raggruppamenti religiosi premeva che le proprie convinzioni specifiche non fossero ignorate, all'autore-produttore interessava confezionare un'opera in grado di raggiungere un pubblico vasto e differenziato senza precludersi il cospicuo mercato legato alle sale scolastiche e religiose.

Ma che cosa resta dopo un simile trattamento ecumenico per sottrazione? Un Gesù prosciugato del suo spessore religioso e del tutto consonante con l'etica dell'intraprendenza personale. È significativa, a questo proposito, la sequenza in cui una bambina porge a Gesù la sua bambola rotta. Il pubblico si aspetta a questo punto l'ennesimo miracolo, nello stile un po' favolistico dei vangeli apocriefi. Gesù invece osserva il giocattolo con attenzione e, dopo essersi munito di chiodi e martello, lo ripara espertamente, servendosi delle sue sole abilità di carpentiere. Il messaggio è chiaro: chiunque può fare 'miracoli' se solo si industria nel mettere a frutto le proprie abilità. Efficienza e laboriosità non hanno bisogno di prodigi celesti per migliorare l'esistenza, né, al contrario, l'attesa di segni dall'alto deve esimere dal cercare alacremente la strada della propria

<sup>9</sup> Cfr. R. MALTBY, *The King of Kings: La 'proprietà' della storia di Cristo*, in V. ZAGARRIO (ed), *Studi Americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Venezia 1994, pp. 61-84, qui p. 74. Giova ricordare che il reverendo Lord, noto scrittore ed editorialista, ebbe un ruolo importante nella definizione del Codice di censura approvato nel 1930 dall'Associazione dei produttori di cinema, molto vicino alle preoccupazioni espresse dei vescovi cattolici. Egli riteneva che una persona potesse essere valutata in base ai suoi standard di divertimento e aveva molto a cuore la responsabilità dell'industria per la qualità morale degli spettacoli prodotti.

riuscita. Lo sfondo di questa fiducia ottimista nelle proprie capacità era già stato applicato alla figura di Gesù, cosicché DeMille non aveva nulla da inventare: uno dei maggiori successi editoriali degli ultimi anni, negli Stati Uniti, era stato infatti *The Man Nobody Knows: A Discovery of the Real Jesus* (1924), del noto pubblicitista Bruce F. Barton. Sotto questo titolo a sensazione, Barton proponeva un ritratto di Gesù come archetipo del moderno *businessman*, un *leader* capace di «forgiare dodici uomini degli strati più infimi unendoli in una organizzazione che conquistò il mondo». In polemica con l'immagine di un Gesù bonario, fragile e remissivo, che sublima la sconfitta facendosene carico, egli presenta il Nazareno come «un esperto promotore di se stesso», che impersona «magnetismo personale e vita all'aria aperta» e che risulta in grado di appagare il diffuso desiderio di un'esistenza più piena e soddisfacente.

Barton, che era figlio di un pastore congregazionalista, fece parte della schiera di consulenti religiosi di DeMille, e il protagonista del *Re dei Re* non è lontano dall'ideale 'cristiano' di benessere teorizzato dal suo *bestseller*: fare di sé lo strumento di un successo in tutto conforme al modello proposto dall'industria culturale. Valorizzando questa fonte il regista si disponeva a operare una complessa mediazione tra le esigenze di un cristianesimo variegato e sostanzialmente in declino – ma in gran parte disposto a elaborare nuovi criteri per non trovarsi socialmente emarginato – e l'emergente cultura dei consumi, alla quale serviva un'iniezione di valori solidi e corroboranti. Con la connivenza di ampi settori del mondo ecclesiastico, si realizzava così quella spiritualizzazione forzata dello svago denunciata da Adorno e Horkheimer, per la quale «l'*amusement* stesso si allinea tra gli ideali, prende il posto dei beni elevati che caccia definitivamente di testa alle masse ripetendoli in forma ancora più stereotipa delle frasi pubblicitarie». <sup>10</sup>

#### 4. «*The Ten Commandments*»: enfasi libertaria e tipologie rovesciate

Sulla scorta dell'analisi appena svolta è utile rivolgere ora l'attenzione all'affresco biblico dei *Dieci comandamenti*, nella duplice versione demiliana, rilevando i frequenti richiami cristologici della vicenda, e insieme l'emergere di una dimensione ideologica che si fa progressivamente più netta e compatta nell'operato del regista.

Come già detto, il film del 1923 include un prologo, di oltre tre quarti d'ora, che riprende attraverso una serie di quadri grandiosi i momenti salienti della nota vicenda biblica: gli schiavi ebrei sottoposti alle angherie dei sorveglianti egizi; il confronto tra Mosé e Ramses; l'ostinazione di questi fino alla morte del suo primogenito; la partenza degli ebrei dall'Egitto e l'inseguimento dell'esercito del faraone; il passaggio del Mar Rosso; la

<sup>10</sup> M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, p. 155.

consegna delle tavole della Legge a Mosè; l'adorazione del vitello d'oro e la morte degli idolatri. Solo a questo punto il film svela la sua costruzione: la vicenda biblica è in realtà un ampio *flashback*, che illustra la lettura dell'Esodo fatta da un'anziana madre a beneficio dei due figli. Si innesta qui un melodramma sentimentale piuttosto convenzionale, che vede protagonisti i due fratelli Dan e John McTavish. Assoggettati alla rigida educazione religiosa della madre Martha, i due imboccano strade opposte: il primo diviene un imprenditore irreligioso e senza scrupoli, il secondo porta avanti con onesta semplicità la sua bottega di falegnameria e resta legato ai valori della fede. Dan non esita a sottrarre a John la donna che questi ama, Mary Leigh, che sposa e poi tradisce, ma quando, dopo aver infranto tutti i comandamenti, il fratello disonesto muore nel naufragio che pone fine a una fuga disperata, sarà John a prendersi cura della donna, liberandola dalle sue paure e riconducendola verso la religione.

La realizzazione del prologo biblico del film rappresenta per DeMille un enorme investimento sul piano spettacolare. La sua perizia emerge qui al più alto livello, come volontà di condurre l'apparato scenografico al massimo di sfarzo possibile. A questo si uniscono una solennità di tono senza flessioni e una compiaciuta maestria nel dirigere le scene di massa: nel deserto californiano del Mojave, DeMille arriva a sovrintendere migliaia di comparse e di animali. Dal punto di vista iconografico il regista si pone nel solco della tradizione pittorica vittoriana, coniugata con le popolarissime incisioni di Gustave Doré. La figura di Mosé, in particolare, è un richiamo evidente all'opera dell'illustratore francese. Per la rappresentazione degli ambienti egizi, DeMille sfrutta invece l'enorme richiamo che aveva ottenuto, nel novembre 1922, la scoperta del sito archeologico della tomba di Tutankhamon, cui i giornali statunitensi dedicarono un ampio spazio e molte riproduzioni fotografiche.<sup>11</sup>

L'allestimento spettacolare del set, le scene di massa e l'uso di effetti speciali (le riprese subacquee degli egiziani travolti dalle acque del mare) concorrevano, insieme agli abili richiami a un'iconografia nota, a suscitare nel pubblico una partecipazione immediata e intensamente emotiva. Alla raffigurazione in chiave spettacolare dell'esperienza religiosa, garantita dallo sfarzo della messinscena, si affianca un'applicazione morale immediata, fornita dalla vicenda moderna dei due McTavish, in cui chi trasgredisce i comandamenti, anche se prospera e si arricchisce, è destinato alla rovina fisica e spirituale. Di qui una morale rozzamente esplicita: «se infrangi i comandamenti, essi infrangono te». L'immagine delle tavole della legge compare in sovrimpressione, come un tragico monito, sulla scogliera su cui si schianta l'imbarcazione di Dan, ma è presente anche nella chiesa in costruzione, prima del crollo che uccide Martha, responsabile, come lei stessa riconosce, di aver educato i figli nella paura invece che nell'amore.

---

<sup>11</sup> Cfr. S. HIGASHI, *Cecil B. DeMille and American Culture: the Silent Era*, Berkeley (CA) 1994, p. 180.

DeMille fa di John, il fratello 'buono', una chiara figura cristologica: egli è l'unico membro della famiglia ad avere un rapporto equilibrato con la religione, poiché rispetta i comandamenti senza rigidzze e cerca di moderare la severità della madre e gli abusi del fratello; lavora come falegname e sta contribuendo alla costruzione di una chiesa; il suo amore per Mary è casto, in ossequio al vincolo matrimoniale della donna; ha infine un effetto benefico e quasi curativo nei confronti di lei, la quale è in qualche modo la 'sua' Maria Maddalena. Il ruolo cristologico di John è richiamato da una simbologia pesantemente didascalica, dapprima quando il fratello Dan solleva un largo anello metallico proprio dietro la sua testa, formando un'aureola, e in seguito quando egli si trova sul tetto della chiesa in costruzione e Mary Leigh 'ascende' verso di lui servendosi del rudimentale montacarichi del cantiere, per poi riconoscere di non essere mai stata «così vicina al paradiso».

Oltre a questo richiamo tipologico, la figura di Gesù interviene direttamente in un nuovo *flashback*, posto a conclusione del film. Per confortare Mary Leigh, John apre la voluminosa Bibbia che tanto era cara alla madre e comincia a leggere: nel breve *flashback* che segue Gesù è ripreso di spalle, dapprima in campo medio, in un rustico e affollato fienile, nell'atto di guarire una giovane donna malata di lebbra. Egli è riconoscibile per i lunghi capelli e la veste consueta che lo ricopre fino ai piedi. La composizione statica del quadro cinematografico fa pensare a un dipinto, o alle illustrazioni di qualche vecchia edizione della Bibbia. L'inquadratura successiva stringe su Gesù e la donna, la quale, ottenuto il miracolo, toglie le bende che coprivano le sue braccia. L'illuminazione dall'alto fa risaltare il pannello della veste di Gesù, che resta sempre di spalle, muovendo solo un braccio in un gesto benedicente. Rispetto alle scene vivaci e movimentate dell'Esodo, qui DeMille vuole evocare, più che rappresentare, il tempo biblico, anche perché lo stratagemma del *flashback* è ora dichiarato in anticipo. È importante però rilevare la funzione di raccordo assunta da Cristo, tra il tempo mitico della Legge, del fondamento, e la storia contemporanea. In sostanza, quando il racconto cinematografico deve tornare alla vicenda biblica per compiersi, al posto di Mosé, protagonista della prima parte del film, troviamo Gesù. Si capisce così anche perché DeMille aveva interrotto la trama dell'Esodo ai piedi del Sinai. Il vero compimento, la terra promessa, è individuata nell'America moderna dei fratelli McTavish, che eredita così lo statuto di popolo eletto, destinatario delle promesse messianiche.<sup>12</sup> È qui che Gesù appare, prima in figura, poi di persona. Ed è qui che vediamo compiersi, sia pure in modo approssimativo, la sintesi dei due Testamenti. Sintesi che sembra possedere, nel disegno tracciato da DeMille, un ruolo universalizzante, nel portare a compimento l'affermazione programmatica posta in apertura del film: «I

<sup>12</sup> Cfr. J. GARDNER, *Covered Wagons and Decalogues: Paramount's Myths of Origins*, in «The Yale Journal of Criticism», 2 (2000), pp. 361-389, qui p. 385.

Comandamenti non sono regole da rispettare per far piacere a Dio; sono i principi fondamentali senza i quali l'umanità non può vivere insieme».

Si noti anche che la Bibbia rappresentava all'epoca una lettura assidua per tanti americani, sia tra i protestanti liberali, che pure vivevano una laicizzazione crescente, sia tra i gruppi di matrice fondamentalista, all'epoca in espansione. DeMille mette in scena questa diffusa pratica di lettura e ne esplicita l'importanza come serbatoio di valori etici, in un tempo di cambiamenti sociali che espone alla tentazione di facili ricchezze e mette in discussione i rigidi ideali della parsimonia, della frugalità e del sacrificio. L'autore propone allo spettatore una morale di compromesso, che sanziona equamente la madre bigotta e il figlio disonesto per premiare invece la religiosità più aperta e rispettosa di John, solerte lavoratore proiettato verso l'alto dalle sue capacità professionali e dal rispetto delle regole.

Nell'articolazione del prologo e della storia moderna, il film risulta emblematico di un programma in cui spettacolarizzazione e moralizzazione si sostengono a vicenda. Il cinema come industria dello spettacolo si propone anche come garante dei valori genuini della tradizione religiosa delle classi medie. Nella Hollywood degli anni d'oro del cinema non ci sarà alcuna contraddizione tra i due aspetti, che anzi funzionano in perfetta simbiosi, al prezzo di una cospicua normalizzazione del gusto. La filmografia di DeMille attesta l'affinamento progressivo di questa strategia, e la sua applicazione sistematica all'epica religiosa. Basti citare i titoli che ne scandiscono l'itinerario: *Joan the Woman* (1916), il suo primo film epico, dedicato a Giovanna d'Arco, la cui vicenda si intreccia a quella di un soldato britannico nella Prima guerra mondiale a scopo di propaganda bellica; *I dieci comandamenti* (1923) e *Il Re dei Re* (1927), dei quali si è detto; poi al tempo del sonoro *Il segno della croce* (1932), in cui l'inesorabile decadenza della Roma imperiale è contrapposta al sano coraggio dei martiri cristiani, e *Le crociate* (1935), ambientato all'epoca della conquista saracena; nel decennio successivo sarà la volta di *Sansone e Dalila* (1949), che rivitalizza il genere biblico adattandolo al gusto del tempo, al colore e alle nuove possibilità tecnico-spettacolari; infine il remake dei *Dieci comandamenti* (1956), ultimo film girato da DeMille a un anno dalla sua morte, che pone il sigillo più nobile e vistoso su questo filone così significativo della sua produzione. In un contesto sociale che continua a mutare, la ricetta del regista si adegua ai cambiamenti e alle necessità senza rinunciare ai suoi parametri essenziali. Lo sfarzo epico incornicia uno spettacolo che coinvolge emotivamente e si fa carico di una missione educativa: preservare (e sacralizzare) i valori della tradizione, custodire il senso di una comunità che è però, con evidenza sempre maggiore, una comunità di consumatori.

Tra la prima e la seconda trasposizione dei *Dieci comandamenti* c'è uno scarto di due generazioni e l'America ovviamente non è più la stessa. Passato attraverso la Grande Depressione e il New Deal, Pearl Harbor, la guerra e la caccia alle streghe del comunismo, il paese ha imparato a con-

vivere con la disillusione anche nel buio delle sale di proiezione. Non per questo è venuta meno la tendenza a fargli credere che il mondo esterno sia un prolungamento di quello riprodotto sullo schermo: il cinema prosegue la sua affabulazione del reale, mediante la personalizzazione dei conflitti etici e sociali e l'offerta di modelli di vita auspicabili. Il sistema produttivo di Hollywood, del resto, aveva vissuto un'intensa politicizzazione fin dai primi anni Trenta, assumendo consapevolmente le proprie responsabilità ideologiche di fronte alla crisi. A quel tempo, DeMille proclamava:

«Non sono un radicale, ma ormai le cose sono giunte a un punto che è questione di ragione o torto. Il pubblico è stato trattato come un poppante, e ormai ne è stanco. Non si tratta soltanto di speculazione. C'è qualcosa di marcio al centro del nostro cinema. Dobbiamo tornare ai semplici e sani principi su cui fu fondata la nostra democrazia».<sup>13</sup>

Affermazioni programmatiche non solo nei toni, se si considera che, poco dopo, il regista viene ingaggiato dal partito repubblicano per addestrare Alf Landon, il candidato alle elezioni presidenziali del 1936, all'uso delle tecniche promozionali per la campagna radiofonica e dei cinegiornali.<sup>14</sup>

La sua scelta di campo sembra diventare più consapevole col passare del tempo, fino al periodo maccartista. Giunto a quest'epoca, DeMille è ormai un maestro venerato e temuto, le cui posizioni rigide non mancano di suscitare tensioni. Nell'autunno 1950, forte del recente successo di *Sansone e Dalila*, egli aveva preteso il giuramento di fedeltà anticomunista da tutti i membri del sindacato dei registi. Era stato l'uomo di punta di una vasta campagna di autoregolazione interna dell'industria cinematografica, suggerendo che ogni regista fosse obbligato, al termine del suo lavoro, a fornire un rapporto su qualunque elemento emerso circa le convinzioni politiche di coloro che avevano contribuito alla realizzazione del film, dagli sceneggiatori agli attori.<sup>15</sup>

All'epoca del Cinemascope e dei sistemi anamorfici, quando la parentesi delle liste nere hollywoodiane si è ormai chiusa, il settantacinquenne DeMille mette dunque in scena per la seconda volta la storia dell'Esodo e ribadisce con forza il suo progetto più ambizioso e sentito: fornire al pubblico uno schermo mitico in cui ritrovare il nucleo ideologico del sogno americano, cementato dai «semplici e sani principi» della storia biblica. La prima parte del film del 1923 viene isolata, riproposta in technicolor e dilatata all'estremo (tre ore e quaranta minuti di proiezione), al tempo in cui l'elemento colossale, il *bigger than life*, viene unanimemente considerato come la risposta più adeguata per contenere l'emorragia del pubblico dalle sale causata dalla televisione. Il suo stile di regia datato e perfettamente

<sup>13</sup> Dichiarazione rilasciata nel 1930 e citata in L. JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, trad. it., Torino 1952, p. 560.

<sup>14</sup> Cfr. G. MUSCIO, *La Casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal*, Padova 1990, p. 41.

<sup>15</sup> Cfr. L. CEPLAR - S. ENGLUND, *Inquisizione a Hollywood. Storia politica del cinema americano 1930-1960*, trad. it., Roma 1981.

riconoscibile, basato su un'articolazione teatrale dello spazio scenico, fa emergere il tenore didattico del suo messaggio.

In apertura del film, DeMille compare di persona davanti a un sipario chiuso e presenta la vicenda biblica come «storia della nascita della libertà». Il suo breve preambolo in forma omiletica sottolinea il radicamento storico degli eventi narrati ed esorta lo spettatore a coglierne il contenuto morale. Ma soprattutto, esso garantisce una struttura di trascendenza storica che presiede alla messinscena spettacolare del passato. Non c'è qui l'anziana e scrupolosa Martha McTavish ad aprire il libro delle Scritture, così il regista si fa idealmente carico di quel gesto, e rivela lo sforzo compiuto per fare in modo che quegli eventi lontani abbiano sempre un significato corrispondente al presente, per assoggettare la storia al controllo di una consapevolezza certa che la travalica.

La sottolineatura enfatica del tema della libertà accompagna passo passo lo svolgimento dell'azione. Cosa implichi la sua conquista, appare chiaro però al momento in cui gli ebrei lasciano l'Egitto. In questa sequenza grandiosa, di un popolo che emerge da una schiavitù secolare e si mette in cammino, l'accento della voce del narratore onnisciente è chiaramente posto sulla libertà privata («Ora essi usavano un diverso giogo per trasportare un carico diverso. E ciascuno aveva la speranza di nutrirsi del proprio grano, della propria frutta e del proprio vino...») e sull'ordine sociale («... e a questo glorioso caotico esodo Giosué dava un ordine e una direzione»): qui la Terra Promessa è ancora lontana, oltre il deserto, ma l'America è già vicinissima.

Anche la rappresentazione dello smarrimento dei figli d'Israele, che ai piedi del Sinai adorano il vitello d'oro e si abbandonano a un turpe baccanale, viene utile per sottolineare, in un'epoca in cui le paure del maccartismo non erano ancora del tutto sopite, l'instabilità della folla, la sua attitudine a lasciarsi corrompere dal primo venuto (qui è il subdolo Datan). Del resto, l'idea che non si possa dar fiducia alla gente in quanto massa e che dunque una guida saggia e forte si renda necessaria, è tipica dell'epopea hollywoodiana di questi anni. La troviamo ancora in *Barabba* (di Richard Fleischer, 1961), nella scena brutale della lapidazione di Rachel e nella sete di sangue della folla radunata allo stadio, che spinge i gladiatori a massacrarsi senza risparmio. Ma se, alle pendici del Sinai, la vertigine libertaria ha condotto gli israeliti a smarrire così rapidamente il ricordo della promessa, Mosé torna tra loro con le tavole ricevute da Dio per ricordare che «non c'è libertà senza legge». Sono i pilastri della cultura religiosa e politica americana che vengono posti in evidenza nel ritessere la trama della vicenda biblica, in modo da adeguare i comportamenti alle regole del sociale. Quando, alla fine del lungo viaggio, il paese della promessa è visibile all'orizzonte, verdeggianti e rigogliosi, Mosé prende congedo dai suoi cari e dagli spettatori per andare a morire sulla montagna. L'ultima inquadratura a lui consacrata ce lo consegna in campo lungo, sul fianco di un'erta scoscesa, mentre si volta a salutare con il braccio alzato, come

un'ancestrale Statua della libertà<sup>16</sup> che custodisce le frontiere della Terra Promessa, icona di una retorica libertaria costruita sul rigore del controllo sociale, soprattutto per quanto attiene alle rappresentazioni collettive, ai valori e ai modelli di cultura.

Parallelamente al tema della libertà e della sua regolazione, DeMille propone una rappresentazione dell'esperienza religiosa come spettacolo, che tende a identificare l'ideale promesso con la prospettiva di una mitica terra di «latte e miele». Tale rappresentazione si serve di un duplice registro: da un lato la messa in scena delle condizioni tragiche degli ebrei in cattività funziona come istituto di perfezionamento morale, attraverso lo «spettacolo della vita inesorabile e del contegno esemplare delle vittime»,<sup>17</sup> dall'altro la retorica di una realizzazione futura si serve di un linguaggio immediatamente comprensibile al consumatore medio, allenato a recepire le strategie pubblicitarie commisurando ad esse le proprie aspettative. La biblica terra di latte e miele diventa senza difficoltà il luogo del desiderio del fruitore cinematografico, ma anche televisivo, dal momento che per molti anni, durante le vacanze pasquali, il film è regolarmente programmato in televisione negli Stati Uniti.<sup>18</sup> La riconosciuta abilità di DeMille nel captare gusti e sentimenti del pubblico sfuma qui, in maniera evidente, in una più sottile capacità di modellare i medesimi gusti secondo le esigenze di un sistema ben funzionante. Come già detto, tale complicità tra la spettacolarizzazione del sentimento religioso e la sollecitazione implicita delle prassi di consumo si impone come un modo standardizzato in cui il cinema classico ripropone i temi religiosi, contribuendo a formare quella schiera compatta di 'consumatori di illusioni' che danno vita alla società dello spettacolo.<sup>19</sup> L'ambiguità profonda di tali procedimenti non ha impedito all'epica religiosa hollywoodiana di offrire il proprio puntello all'immagine del buon americano, che crede nei valori di famiglia, patria e religione e proprio per questo prende parte fattivamente alla giostra dei consumi.

Soffermandoci sul personaggio chiave di Mosé, è curioso notare il modo in cui DeMille insiste nel proporlo non solo come *figura Christi*, ma come vero e proprio Cristo *ante litteram*, attraverso una serie di rimandi testuali ai vangeli. Già in *Sansone e Dalila* il regista aveva proposto alcuni richiami iconici e testuali per suggerire l'idea, ben nota alla tradizione allegorica medievale, di Sansone quale figura di Cristo.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Cfr. M. WOOD, *L'America e il cinema*, trad. it., Milano 1979.

<sup>17</sup> M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, p. 164.

<sup>18</sup> Cfr. S. HIGASHI, *Cecil B. DeMille and American Culture*, p. 202.

<sup>19</sup> Cfr. G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), trad. it., Milano 1997. Per Debord lo spettacolo eredita dalla religione un orientamento a proiettare la potenza e le capacità umane oltre l'uomo stesso. Nella società dello spettacolo, come nell'esperienza religiosa, ogni idea e ogni gesto troverebbero il loro senso solo al di fuori di se stessi. Lo spettatore, così, «più contempla, meno vive», e «non si sente presso di sé da nessuna parte, poiché lo spettacolo è dappertutto» (§ 30).

<sup>20</sup> Quando Sansone appare sullo schermo la prima volta tiene un agnello tra le braccia, come il classico pastore del presepe. L'accostamento tra l'ultimo dei giudici di Israele e l'agnello, simbolo del sacrificio di Cristo, ritorna più volte nel film. Per esempio quando un soldato-gabelliere sottrae ad alcuni pastori della tribù di Dan un agnello come tributo per le tasse, sollevandolo per le quattro

Qui però il richiamo si fa insistente e ostentato. Quando per esempio la madre naturale di Mosé, Yochabel, incontra suo figlio, innalza a Dio una preghiera di benedizione che ricalca quasi esattamente il Magnificat (Lc 1,46-55), e quando Mosé conforta un vecchio schiavo ebreo morente, questi gli confida la sua amarezza, perché muore senza che la sua preghiera – di poter vedere il liberatore promesso da Dio – sia stata esaudita. In realtà né lui né Mosé sanno quello che lo spettatore già intuisce, e cioè che, proprio in quel momento, la preghiera è soddisfatta, esattamente come lo sarà quella analoga del vecchio Simeone (Lc 2,29-32). I rimandi di questo genere sono frequenti e ogni spettatore che abbia una qualche familiarità con i Vangeli non fatica a coglierli. In questo modo DeMille non si limita a dare visibilità all'antica idea patristica secondo la quale Mosé è 'tipo' di Cristo, anzi a ben vedere annulla il rapporto tipologico, sovrapponendo tipo e antitipo. Ciò è evidente quando egli racconta le origini di Mosé, salvato dalle acque e cresciuto alla corte del faraone, mentre i suoi fratelli sono sterminati da una brutale politica eugenetica (Es 1). La vicenda è già di per sé carica di prefigurazioni cristologiche, dal momento che il vangelo dell'infanzia di Matteo ricostruisce la nascita di Gesù sul modello mosaico. DeMille non si accontenta però del rapporto tipologico istituito dai testi sacri e forza il parallelismo fino a confonderne i termini: quando gli astrologi egizi avvertono il faraone della comparsa di un astro nel cielo che annuncerebbe la nascita di un liberatore degli schiavi ebrei – elemento di cui non c'è traccia nell'Esodo – opera un evidente richiamo alla «stella in Oriente» di Mt 2,2. In questa insistenza tipologica a rovescio, dove la prefigurazione viene artificiosamente dilatata, si perde la finezza del rimando e quello che resta è un'identificazione immediata, imposta allo spettatore senza che questi possa collaborare all'articolazione del discorso figurale. Ma questa è la logica stessa dell'epica dei kolossal: non la riproposizione della 'storia' ma il suo inveramento celebrativo, non un'imitazione della vita ma il suo simulacro.

Qual è, nel caso specifico, lo scopo della forzatura? Perché caricare Mosé di tanti riferimenti cristologici supplementari? Qui gioca anzitutto una sfiducia nelle capacità dello spettatore di elaborare per conto suo il rimando, e parallelamente la volontà di rendere ben visibile quel Gesù che non è rappresentato – a differenza di quanto accadeva nella versione del 1923. Per DeMille è fondamentale condurre il suo pubblico fino a riconoscere Cristo come cifra simbolica dell'architettura di valori che sostiene la società americana, sintetizzata dal binomio libertà-legge. Ma non è l'articolazione dei due Testamenti che gli preme (manca del tutto

---

zampe come fosse pronto per un sacrificio, e di fronte alle proteste dei pastori spiega che le cose saranno così «finché non ci darete Sansone legato come questo!». Poco dopo un vecchio e saggio Danita si chiede: «Perché dobbiamo soffrire tutti noi per uno solo?» La domanda capovolge quasi esattamente l'affermazione di Caifa («conviene che uno solo muoia per tutto il popolo», Gv 10,50) e introduce il tema del tradimento e della consegna di Sansone, che la giovane Miriam commenta come segue, offrendo un altro richiamo al Cristo-agnello del sacrificio: «Sansone non alzerà un dito contro di noi ... si lascerà legare senza combattere!».

infatti l'equivalenza giovannea Mosè = legge e Cristo = libertà) quanto la saturazione del coinvolgimento ideologico ed emotivo, per via di accumulazione. Egli mira a consolidare l'autorità di Mosé come icona/statua di una 'libertà controllata', fondata cioè sulle norme che garantiscono stabilità sociale e regolarità dei consumi. Un Mosé 'cristificato' il cui linguaggio sia riconoscibile da chiunque – gli ebrei, i cristiani e gli altri – come fondamento morale di un paese contrassegnato dalla benedizione divina, paese di cuccagna in cui «latte e miele» sono alla portata di ciascuno e fanno bene a tutti.